

藝術的情趣の考察

小笠原秀實

一

藝術的情趣一般、特に東洋に於ける藝術の情趣、就中繪畫と詩歌とに顯はれてゐる情趣の性質並びにその諸態を歸納的に研究し、かくして一般的なるものへの考察を基礎付けたいと思ふ。

藝術的情趣として私はこゝに氣韻（特に東洋畫の實質を考へられたる）、風格、韻致、境地と云ふが如き精神的活動の性質を考察したいと思ふ。

二

境地又は心境と云ふ言葉を藝術的に使用する場合、それは主觀的心情が縁じ出す一つの世界を意味する。境は境智と對した時には、智が主觀的認識の作用であるに對し、全く客觀的な對象界であり、所縁の境である。然しこれは理性的反省に於ける認識の場合である。かゝる境なるものゝ成立並びに存在認容の法則は、寧ろ自然科學的考察の場合に讓るべきである。こゝに於て取扱はるべき境地と云ふこゝは全く藝術的意味であり、藝術學的考察の主題である。

科學的認識の對象界を構成するものもカントに依れば主觀的立法性である。然し全くカントを離れて考へるにしても、考へ得べき對象は主觀に無關係な存在ではなく、相互に與奪がある。然し藝術的認識、又は藝術的創造の場合に於ては、

主觀の立法性は殆んど獨裁的である。

もより藝術的認識の場合に於ても、對象自體、自然自體なるものゝ存在法則から全く自由ではない。自然は甚だ多くの制限と暗示とを與へる。然しそれにも拘はらず、全活動の原則になつて動くものは主觀の本質であり、心性の必然であり、詳言するならば意識が己自らを完成し満足せんが爲めに定立する能動作用であり、精神が本來の郷土に歸り行く活動であると共に、又實に郷土に歸り終つた状態に於ける創造であり、喜悅であり、充足である。従つて自然自體の法則的制限はこゝでは遊離して了ふ。若し拘束性が強硬であつて遊化を許さなければ、藝術的活動は己を捨てゝ拘束に従ふか、又は己を肯定して自然を捨てる。何れにしても藝術的活動が存続する限り、この活動を指導する本源力は情趣である。従つてこゝでは藝術的情趣の諸態をさまざまの方面から考究したいと思ふ。

初めに東洋畫論に於ける氣韻を考察することにする。

三

唐、張彥遠は歷代名畫記に次のやうに云つてゐる。畫の真髓と作品の批評とを兼ねてゐる點に於て甚だ便利である。曰く

昔謝赫云へり。畫に六法有り。一に曰く氣韻。二に曰く骨法。三に曰く應物象形。四に曰く隨類賦彩。五に曰く經營位置。六に曰く傳模移寫と。人まれに能くこれを兼ね。古の畫その形似を遺してその骨氣を尙ふ。形似の外を以つてその畫を求むるなり。今の畫たゞ形似を得るも氣韻生ぜず。氣韻を以つてその畫を求むれば形似その間にあり。上古の畫、蹟簡、意淡にして雅正、顧陸の流これなり。中古の畫、細密精緻にして臻麗、展鄭の流これなり。宋代の畫、煥爛にして備を求む。今人の畫、錯亂して旨なし。衆工の蹟これなり。

これは謝赫已來支那畫論の傳統になつてゐる六法を挙げ、氣韻が繪畫藝術の眞髓であることを認め、更に上古、中古、近代、今人の順に従つて畫の品格を批評してゐるのである。氣韻が何う云ふものであるかは甚だ困難な問題であり、時には晦澁なる形而上學的な註釋を加へられてゐるのであり、事實氣韻にはかゝる形而上學的註釋を加へられる餘地もあり、又必要さへ認められるほゞ複雑なものであることは寧ろ周知のことに屬する。従つて張彥遠の意を汲む爲めには繪畫の實蹟に付いての批判を參考することが甚だ適應的であるやうに思はれる。

もゞより顧愷之、陸探微已下に挙げられてゐる人々の眞蹟なるものは殆んど見るに由なきものに屬する。然し比較的近接せる模寫と思はれるものがあつたり、又當代のさまざま他の遺品なゞより推して、何うした傾向にあつたものかの推測は、度の如何に拘はらず可能である。上古の畫は意淡にして雅正であるとし、中古の畫は細密精緻にして臻麗であるとしてその藝術價值を認め、今人の畫は錯亂して旨なしとして殆んど全く價值を認めてゐない。この作品に対する批評は藝術的價值の眞髓たる氣韻に關係するを見て差支ないと思はれる。従つて顧陸上古の畫はその氣韻に於て甚だ推賞さるべきであり、その後にはける「煥爛にして備を求むるもの」並びに「錯亂して旨なきもの」は共に氣韻の一格に於て足らざるものありと見るこゝが出来てあらう。

四

藝術的なものゝ眞髓に關して私は曾て次のやうに考へたのである。「藝術家の色や音や言葉は、それらのたゞ一つのものに於ても彼の全人格の顯はれであるこゝが一般に理解されてゐる。然しこの全人格なるものが感覺の集合でもなく、感情意志の連續的な結合でもないとするならば、それは何に於て見出されるであらうか。人格が經驗的なものゝ量的な集合でないとするならば經驗の質に於て求められねばならぬ」(純粹美 學原論)この經驗の質を藝術の場合特に私は内包的質と名

ける。それは精神の本質へ深まる活動に依つて創造され體得されるからである。従つてこの内包的質なるものゝ心理的性質は普通知的活動と呼ばるゝものではない。何故ならば知的活動は外的なるものへの展開であり、他者への認識である。従つて又これは意志と呼ばるゝ心理的性質でもない。何故ならばそれは他者への關心であり、足らざるものへの慾求であり、滿されざるこゝより來る苦痛だからである。かやうにして内包的質なるものゝ心理的性質はそれ自身に於て遊化する感情一般であり、就中情趣と呼ばるゝものである。云はゞ情趣なる心理的性質は精神の内面を構成する點に於て、又他者への關心を遊離して自らを完成する點に於て、精神の實質であり、實に精神的なるものゝ内的完成なる藝術の眞髓であるこゝが出来たるであらう。

東洋畫論の氣韻なるものをさまざまの方面から考察することに依つて、之れは藝術的なるものゝ眞髓を構成するものとすることが出来るのであるが、意識の全般的考察に於て、又精神的なるものゝ目的の意味に於て、内包的質は意識の實質であり、實に藝術的なるものゝ眞髓である。かやうにして私はこゝに氣韻は精神の内包的質であり、人間性の眞の内面を構成する情趣であるこゝが出来たる。

従つて氣韻は單なる感覺に附隨する感情でもなく、特種な概念的并びに意志的活動に結合する情緒でもなく、その最も高揚された状態に於ては、全人格の統一的實質の内面であるこゝ云ふこゝが出来たるであらう。元の楊維禎が次のやうに云つてゐるのはこのことに關係するのであり、そして又すべての人々に依つて認承されるところである。

故に畫品の優劣は人品の高下に關し、侯王貴戚、軒冕山林、道釋女婦に論なく、苟も天質凡を超え聖に入る有らば、即ち當代に冠たるべく後世に名あるべし。

藝術の優劣が技術的のものに依らず、人品の高下に依るこゝは、やがて藝術が人格であり、人格の内面を構成する氣韻の高操に依るこゝを示すものと解釋すべきである。

五

氣韻の性質を更に深く了解する爲めに元の倪雲林の語として傳はるものを見るこゝが出来来る。

僕の所謂畫は逸筆に過ず、草々形似を求めず、聊か以て自ら娛むのみ。近ごろ迂、城邑に遊來す。畫を索むるもの必ず彼の指授するところに依らしめんを欲す。又時に應じて得んを欲す。鄙辱怒罵あらざるをこゝろなし。寃なるかな。詎ぞ寺人の髻せざるを以て責む可けんや。

「聊か以て自ら娛む」と云ふのは生命の内觀に於て自己充足を識得するのであり、「形似を求めざる」は外象に拘束されず、内包的律動へ動く姿である。かゝる心境は外的強制に依つて生れるのではなく、生命の内に溢れ来る創造であることを説明する。又云ふ。

以中つねに余が畫竹を愛す。余の竹、聊か以て胸中の逸氣を寫すのみ。豈またその似るをしからざるを、葉の繁を疎を、枝の斜を直を較べんや。或は塗抹これを久くす。他人視て以てて麻をなし蘆をなす。僕亦強辯して竹をなす能はず。眞に覺るもの奈何、たゞ以中、視て何物をなすかを知らざるのみ。

「胸中の逸氣」はもとより氣韻である。逸は恐らく關心離脱の姿に名づけたものと解釋することが出来る。従つて逸氣は關心を離れ、自由に藝術的心境を造營して行く姿であり、特に關心の離脱して行く點を重視したる表現であるを考ふべきである。従つてそれは寫實的意味を離れ、神韻の漂渺たるものを主眼とする。似非を、繁を疎を、斜を直に拘束されず、麻を蘆となるも、神韻にして害はれざれば、そのこゝに於て創作的意味を達成する。雲林の作物、多く蕭散、高率を以て評價せらるゝ所以は實にこの情趣にあると云ふべきであらう。

六

氣韻の性質を他の方面より一層具象的にするものとして董其昌の次の考が引用されるであらう。これは氣韻そのものの説明である云ふよりも、氣韻を獲得する方法に付いての指標である。すべて内面的心境にして解説不可能に屬するものゝ眞髓を捕捉するには、そのものを實現する方法を基礎にし、このものを通じてその目的となるものゝ性質を考察することは一つの方法である。宗教的證悟の内性は殆んどすべて不可説に屬するのであるが、このものに進む修道の方法よりして、その達成する不可説の内性を忖度することは甚だ可能であり、研究と實踐との兩面に向つて甚だ暗示性を具備する。藝術的氣韻またこの例に洩れない。曰く

畫家の六法、一に曰く氣韻生動。氣韻は學ぶべからず。これ生れてこれを知る。自然天授なり。然れども亦學得處あり。萬卷の書を読み。萬里の路を行く。胸中塵濁を脱盡し、自然邱壑内營成立し、鄴鄴手に隨つて寫出す。みな山水傳神たり（畫眼）

氣韻は生得であるが又學得であり習得である。その方法は萬卷の書を読み萬里の路を行くのである。これに依つて胸中の關心的塵濁すべて脱盡して、自然そのものを造營することが出来る云ふのである。萬卷と萬里と、畢竟氣韻學得の適切な方法である。然し萬卷に依つて把握されるものは何か、又千里に於て習得されるものは何か。

萬卷は恐らく經學、史學、詩文に亘るべきであるが、經は根源の理を明むるものであり、史は化育の蹟を知つて、就中人文事象の推移をありし姿に於て認知し、過去に依て現在と未來を推定する方法であり、詩は人性の本源に歸つて遊化を實現すべき指標である。云はゞ經に於て普遍的認識の理法を學び、史に於て事の特相を知り、詩に於て内性の眞に歸る。更に要約するならば客觀の眞を知るに共に主觀の至誠を實現する云ふべきである。このことに依つて成立す

るものは、まことに人たるものに値する人格の真髓である。これが氣韻學得法の一つであることよりして、氣韻が眞の人格の内性を構成する内包的質であり、自己充足の情趣であることを推定すべきである。

萬里の路は主として自然への實踐的遊化である。然し之れは單に山水への遊化ではなく、又人間への遊化たるべきである。然しこの遊化は共にたゞ夢幻の陶醉のみを歩むべきではなく、行旅の哀愁を歩み、生存の逆路に悲痛の深刻をも踏破すべき命運にある。ここに近代の藝術はこの錯綜を要求する。少くともかゝる錯綜をも體得するに非ざれば、眞に生きるこのの意味を具備し得ざるまでに條件は複雑である。云はゞ現實に於ける自然と人間との行路をさまたまの事情の下に體得するこれが萬里を行くことであり、眞の人格の達成される要路であり、又實に氣韻學得の方法の一つである。そしてこのことに依るも亦氣韻は單なる一時的の氣分でもなく、技術的の洗練でもなく、全人格の内性そのものであることを了解すべきである。

七

氣韻を以つて私は全人格の内性であるを考へる。この場合私はかゝる全人格なるものに形而上學的如何なる意味を附與しようとも思はない。それは冷暖を自知し、冷に對しては冷、暖に對しては暖と云ふやうにあるがまゝなる意識的自覺を實現する主體に名ける。従つてこの人格的なものは超越的な如何なる意味をも具へず、又限界を以て認め得べき推定的な如何なる存在でもないことを注意したいと思ふ。當相に於て現存し、最も適切にして最も近いものであり、我として自ら認め、我としての缺陷と自足とを知り、あらゆる思想行動の主體として定立され、ある時は悲しみ、ある時は喜ぶ我そのものが人格たるべきである。かゝる經驗的人格の外面的構造が如何なるものであらうとも、その内部を構成する情趣、これが氣韻である。

藝術が形而上學的に取扱はるゝ多くの場合、それは有限者に於ける無限者の表現である云ふやうに呼ばるゝ。然し私は單純にこのことをありのまゝの意味に於て認容することは出来ない。何故ならば有限者の意味も明らかでないが、無限者の意味は尙明らかでないからである。

若し有限者に、その實質なる無限が表示されるならば、最早やそれは眞の無限者であつて、如何なる意味に於ても有限者ではない。人は有限と無限とを同時に同一物について認めることは出来ない。又若し無限者が眞によく有限者に合一したとするならば、それは有限者であつて無限者ではない筈である。従つて抽象的論理概念としての有限と無限とはこの場合、しかく簡單に合一すべきではない。

有限的なものが無限的なものを表示する云ふことを少くも藝術に適用する場合、有限の者と無限の者は論理的矛盾概念であつてはならぬ。私はこの場合有限と云ふ意味を知力的識別の存在であるを解釋し、無限を以つて、人格の内面を構成する自足の感情であるを解釋したい。識別知又は關心知の對象となつたものが、そのまゝ人格内性の情趣に於て見られ、差別的識見は遊離してそのまゝに情趣の喜びを實現する。云はゞ有限と無限とを、この場合、外的差別認識と内的情感把握とに解釋することに依つて藝術の眞性を説明すべきであり、この意味に於て有限と無限とを生かすべきであり、超越思辨の頑洞を脱すべきである。

八

氣韻は藝術的情趣であり、人格の内性であり、感得し得べき具象的意識である。これは甚だ一般的に氣韻を解釋したものであり、藝術的情趣の眞髓を考へたものである。然し人格の内性なるものはその最も根源的基調に遡れば一つの姿に歸着されるべきであるかも知れないが、それが藝術的内容を構成するを許される限りに於て甚だ多趣多様である。例

へば詩人芭蕉の情趣的基調をなすものは、窮極に於てはたゞ一相に歸着さるべきも、生活の複雑に於て情趣の顯はれはさまざまである。云はゞ閑寂の淋しさが芭蕉の根本基調であり、この淋しさこそは芭蕉のすべてに行き亘つてゐるのであり、若しこの淋しさなくば、たゞひ芭蕉の作るところであるにしても、眞作でないさへするこの出来るものであるとする。然し芭蕉の心境としては悲喜さまざまであり、ある時は哀愁に泣き、ある時は清閑に嘯き、又ある時は飄逸に笑ふ。泣ける句は笑へる句ではなく、痛める句は喜べる句ではない。喜怒哀樂の發するところ、又實に移るところ、まことに多趣多様である。こゝで考へたいことは多様な藝術的情趣と、その藝術的意味である。寧ろ藝術的情趣の各論に相當するものである。現存せる藝術的作物の評價は、これら情趣の深さに依つて決定さるべきであり、それほゞ藝術そのものに取つて具象的な重要性を持つのである。

九

上に引用せる歴代名畫記の云ふところに従へば、上古の畫は雅正であり、中古は臻麗であり、近代は煥爛であり、今人は錯亂である。云はゞ雅正と臻麗と煥爛と錯亂との四つを評語としてゐる。その中、錯亂は情趣を顯はすこも解せられるであらうが、言葉自身としては寧ろ知識的認識の状態に使用され勝ちである。従つて情趣の研究としては、雅正と臻麗と煥爛とを主とし、錯亂をそれに加へることにしたい。

雅正なる氣韻を表示するものとして顧愷之、陸探微の藝術が挙げられてゐる。我々の現在持つ實感に於て顧陸の藝術が雅正の情趣に適應するか否かは寧ろ別の問題とすべきである。少くともこゝでは顧陸を以つて雅正なる情趣を表示するものと考へてゐるのであり、これを基準として雅正の眞の意味を探ることは便宜である。顧愷之は東晉、陸探微は宋、寧ろ六朝の前期とすべく、展子虔、鄭法士は共に主として隋、寧ろ六朝の末期と見るべきである。六朝藝術の流を傳

へたるものとして我々の常に親近し得るものは我が飛鳥藝術である。就中六朝の前期を傳へたるもの、こゝに所謂上古なるものゝ餘風を思はすものは、繪畫としては玉虫厨子の扉畫であるを考へられる。従つて張彥遠の表示しようとしてゐる雅正は大體よりしてこの扉畫の韻致を意味してゐるを云ふこゝが出来るであらう。「蹟簡意淡にして雅正」を云ふ説明にも適應するやうである。

次に「中古の畫は細密精緻にして臻麗」を云ふ。臻麗とは何であらうか。それは展子虔、鄭法士の流であり、六朝末期の藝術であり、恐らく我が推古、并びにそれ已後に於ける比較的柔らかにして華麗なる作物に於て見らるゝ情趣であるを考へられる。法隆寺金堂壁畫の時代は詳かではないが、爛熟せる天下の情趣に比して質實なる含蓄を示す點に於てこゝに謂へる臻麗に相當するものではないかと思へられる。かりにこの作を和銅のものとするならば天平前に於て推古と天平を繋ぐが如き作風并びに韻致はこれに該當するものではないかと思はれる。もゝよりこの間のすべての作物がかうした意味のものであるを云ふのではなく、この間に於けるある作物はかゝる傾向を具へてゐたを見て差支ないを云ふだけである。かやうにして張彥遠の所謂細密精緻にして臻麗の意味も大體に於て了解されるであらう。

次に又「近代の畫煥爛にして備ることを求む」を云ふ。煥爛は盛唐の韻致を顯はせるものであり、又實に天平藝術の全般を覆へる情趣であるを了解すべきであり、「今人の畫、錯亂して旨なし」は感覺的頹廢の末期を示し、肉感爛熟して收拾すべからざるものあるを認めてゐるかのやうである。

一〇

張彥遠のこれらの叙述の真相を如實に再現することが今の目的ではない。これらの時代に於ける藝術的情趣の大體の傾向を想定することを得るならば満足である。云はゞ簡、淡にして雅正をも云ふべき情趣が、時と共に軟化し、感覺化

し、描寫に於て細密に分化し精緻を極め、臻麗の情趣を産むことになり、更に展開して煥爛に進み、遂に錯亂無旨に終る道程に各情趣の性質並びにそれらの内面關係を模索することが出来るならば私は甚だ満足である。

こゝで私は雅正と臻麗と煥爛とを取り、更にそれらより雅と麗と爛とを取つてこれらの要素を分析したいと思ふ。

一

雅は支那に於ては正であり、又正聲である。「夷俗邪音をして敢て亂らざらしむ、雅正にして美德あるもの」(荀子)云ふ。雅の和訓は「みやびやか」「しみやか」「おくゆかし」「けだかし」であり、それは俗にあらざること、粗野にあらざること、品格のよきことを顯はす。藝術的情趣としてこゝでは雅の正の意を考察すべきである。藝術的に正とは何であるか。それは藝術的規範に従つてゐること、解すべきである。藝術的規範とは何か。かりに心理學的に解釋するならば、空間並びに時間の藝術的認識に於て、一般に穩當なる快適の感を與へる標準であること云ふことが出来る。色彩に於ける對比色、形狀に於ける均齊並びに黄金截、律動に於ける一定の標準、かゝるものが一般的にして最も要素的な標準である。現存せる複雑なる具象作品が、單にかゝる單純なる規範をのみ規範としてゐるか、更に又複合せる規範の上に立てるかは別の問題として、少くもこゝに考へられた如き一般的に確實なる標準が構成され、このものが作品にある根柢を與へるならば、之れが藝術的規範なるものである。かゝる複合的規範が何うして成立するかも亦別の問題である。かくてかゝる規範に従ふこと、又はそれを守ることが正でありやがて雅であるを解釋すべきである。従つて張彦遠が雅と正とを併せて雅正と云へるは、まことにこの規範性を認識してのことであると推定される。雅は又屢典雅と熟字される。典は常であり、經であり、法であり、又禮である。何れも正と類似の性質であり、就中法は最も正と密接であり、規範尊重を甚だ明確にする。従つて典雅、雅正、共に規範を離れざる状態であるを解釋することが出来るであ

らう。

上掲歴代名畫記の、上古は雅正であつた云ふことを註釋してそれは六朝の前期であり、又中世は臻麗である云ふのを註釋して六朝末の藝術でありし、更に前者は玉虫厨子の扉畫に相當するが如き風格のものであり、後者は法隆寺金堂壁畫の如きに相當するのではなからうか推定した。こゝに注意すべきは千年前に於ける唐より六朝を見るのこゝ、千年後の今日それを見るのこゝは、主客兩觀の變化に依り全く同一であるとは思はれない。現存せる遺品より考察するならば、上古雅正云へるものは、我々に取つては寧ろ古雅又は古朴とも稱すべく、却つて中古臻麗云へるもの、寧ろ雅正若しくは典雅を以つて呼ぶべきでないかと思はれる。主客兩觀の變化なるものが如何なる歴史的意思並びに心理學的意味を持つかは別に考察すべき題材である。我々の藝術鑑賞の標準よりするならば典雅は寧ろ彼の臻麗と呼べるものに適應するを考へられる。かりに日本繪畫史の全般に互つて雅正並びに典雅なる規範的正しさの情趣の「しやかさ」を求むるならば、恐らく法隆寺金堂壁畫をその一つから省くことは出来ないであらう。かくして我々の雅正若しくは典雅、更に要素的な雅の性質を大體に於て決定し得るであらう。

これに關聯し平安朝に於て雅を顯はすものは多く優雅、溫雅、閑雅と呼ぶべきであり、妍雅又後の一態である。(趙大年積素圖秀潔妍雅王維の家法を得たり—惺格)

一一

芥舟學畫編は雅に關して五雅を識別してゐる。もこより學的區分ではないが實踐的であり、又雅なるものの性質に關して學ぶべきであるが故にその一節を讀むことにする。

雅の大略また五あり。古淡天真、一點の色相をつけざるものは高雅なり。布局法あり、行筆本あり。變化の至にし

て矩矱をはなれざるは典雅なり。平原疎木、遠岫寒沙、隱々たる遙岑、盈々たる秋水、筆墨多きことなく、愈これを玩んで愈窮りなきものは雋雅なり。神恬に氣靜に、人をして頓にその躁妄の氣を消せしむるは和雅なり。よく前古各家の長を集めて自ら一種の風度を成し、且つ名貴卷軸の氣を失はざるは大雅なり(卷三、三)

高雅と典雅と雋雅と和雅と大雅と、これを雅の五態としてゐる。何れも俗に對する雅であり、粗野をはなれ、昏暗をはなれ、狂態をはなれ、頑陋をはなれ、和訓の「みやひやか」にあたり、「けだかし」にあたり、「しみやか」にあたり、又「おくゆかし」にあたる。

こゝで詩歌に於ける雅の諸態を學びたいのであるが、それに先立つて雅、即ち、正の一般的標準を規定したいと思ふ。正は、倫理的意味にも使用されるのであるが、特に藝術的意味に於ける正の意味は何う云ふものであるか。それは偏又は奇を離れたものであると云ふことが出来るであらう。然らば藝術的意味に於て偏と奇とを離れると云ふことは抑も何を意味するのであらうか。

一三

藝術的正は藝術的規範と同じものと考へて差支ない。規範に合するが故に正であり、又意識的事實よりするならば、意識の藝術的活動に於て、最も好適な状態にあるが故に正である。かゝる正の一つの場合としてこゝに最も一般的なる黄金截について考へて見る。黄金截は短邊と長邊との比が、長邊と短長兩邊の和との比に等しい矩形である。この矩形は我々の實感に於ても好適な感と呼び起すが、古代から殆んきすべての人々に依つて好適を認められて來た形である。かゝる好適感を私はこゝで正と呼び、又雅の正態と名づけたいと思ふ。このことは殆んき總ての人々から平凡として承認され得るほど普遍的であると思はれる。換言するならば黄金截は藝術感情の正であり、又雅の一態であることは容易

に承認される事實なのである。

かやうにして雅のある標準が提示された。次に黄金截を標準にして長邊と短邊との比を様々に變化させて見る。かりに短邊を少しづつ長くして長邊に近づけて見る。長短の差が小さくなればなる程この矩形の與へる藝術感情は重いものとなつて行く。重厚となり莊重となり、更に進んで長短の差が全くなくなり、正方形になつたときすれば、之れは嚴格に失して快適の感を離れる。これは雅正が莊重の方向へ動く場合の極限である。又次に黄金截を規準にし、長短の差を次第に大きくして行く。長短の差が増すに従つて藝術感情は輕さを増し、輕快の様々な段階を経て遂に藝術的好適の闕域を脱出する。輕重の兩面に亘つて偏、奇があり、好適の闕域がある。かゝる闕域を決定し、その内部に於ける色々の情趣を考察することが畢竟我々の目的である。

この分析に依れば、藝術感情を輕重の軸に依つて觀察し、その最も好適なものを雅と呼ぶことになるのである。若し重いものは往々緊張感を伴ひ、輕いものは弛緩の感を伴ふ傾向があるとするならば、雅はこれに對しても正であること云ふことが出来るであらう。又甚だ類推的ではあるが、輕いものは柔らかな感を伴ひやすく、重いものは硬い感を伴ひ易いことを考へるならば、雅は又その正であること云ふことが云はれるであらう。

正又は中正、更に偏、奇なしこと云ふことは甚だ抽象的の説明であり、概念的指標であるが、實際具象感情としての雅正は輕重、柔硬に關して一定の性質を持つ。輕重の軸に於て、雅正はやゝ重に近く、柔硬の軸に於てはむしろ柔らかさを表示するのであり、緊張弛緩の軸に於ては緊張に傾けるが如く、又かりに暖寒の軸を擬すれば暖かさを帶ぶかのやうである。かくて甚だ概括的ではあるが、雅なる藝術的情趣はやゝ重く、やゝ柔く、やゝ暖く、やゝ緊張的であること考へられる。

雅正に關聯して典雅なる情趣を考へて置くことは甚だ便利である。典は常也、經也、法也、禮也であるが、典雅の典

は法の義を適切とす。法はこの場合藝術的規範を解すべく、又この合法則的なものに附随せる感情を考へるこゝが出来。従つて典雅は殆んど雅正と同じやうな境地を指せるものゝ考へて大差ないと思はれる。

一四

雅は典雅の外色々の場合を持つ。二三を擧ぐるならば、優雅、温雅、妍雅、閑雅、古雅などの如きであり、尙その他に多くを見出すこゝも出来、又情趣の創造に依つて新しき雅を創定し、その言葉を作るこゝも出来る筈である。雅に優、温、妍、その他の情趣が附加される場合、藝術情趣の根本基調をなすものは附け加へられた上の文字に依つて示されるのではなく、下の文字に依つて示される情趣である。これはこの種の熟語構造の一般的原则であるを考へて差支ない。かりに優雅を優麗と比較される場合、二つの情趣の別は雅を麗とあり、これが根本の基調を構成し、優の共通はその上に立てる軽い類似に外ならぬのである。

こゝに挙げた雅の諸態の中、かりに古雅、典雅、優雅の三雅をやゝ具體的に考へて見る。上に挙げた張彦遠は六朝初期の藝術を雅正としてゐるが、我々の藝術的認識の領域に於ては寧ろ古雅を呼ぶべきであり、玉虫厨子の繪畫並びに同時代の作品は殆んどこの情趣の中に包括されるであらう。従つて我々の典雅なる情趣が最もよく妥當するものは、白鳳、和銅より天平に到る諸作品であり、法隆寺金堂壁畫の如きは、朴に失せず、華に流れず、まことに典雅の骨格を表現するものとするこゝが出来るであらう。更に天平に萌せる柔らかさの一態は次第に移つて優さしさの一脈を礎定してゐる。天平より平安に互る藝術の基調はまことに優雅にあるを考へられるであらう。若しこの傾向の更に同じ方向に進めるものを求むるならば、寧ろ恐らく妍雅を以つて呼ぶべきであり、藤原期より鎌倉期にかけてこの一態を見るこゝが出来るであらう。然し雅がかかる傾向を著しく進めるこゝに依つて、それは雅の諸態であるものよりも、寧ろ麗を呼ぶを妥當

とする基本情趣を産み出すであらう。この場合に於ても度の變化は質の變化に移る。麗の分析に移る前に、尙雅の性質を明らかにする爲めに詩歌の二三に付いて研究を重ねるであらう。

一五

飛鳥時代の造型藝術一般を古雅と呼び、白鳳、和銅、天平、を典雅と呼び、天平のあるもの並びに平安の多くを優雅と呼び、更に平安より鎌倉に亘つての多くを妍雅、又は麗の一態と呼ぶならば、大體同じやうなことが和歌の推移に付いても認められるであらう。記紀並びに萬葉初期として挙げられたる歌が古雅の一態を顯はすならば、萬葉盛期のそれは典雅と呼ぶべく、萬葉のあるもの並びに平安の多くは優雅を名くべく、又平安のあるものより新古今に亘つては妍雅若しくは麗と呼ぶべきであらう。これは極めて總括的な時代情趣の區劃であり、個々の作品に付いての詳論は各の場合に譲るべきである。

特にこゝに注意すべきは、造型藝術の情趣と、詩歌の情趣とが殆んど併行してゐることは、偶然に解すべきか、又必然的であるか解すべきかの問題である。これは歴史學一般の根本問題として詳細は他日に譲るべきである。たゞそれらの各を了解する上に於て、相互を對映させることは、曠茫たる古代を解釋する上に於て、甚だ捨て難き順縁である。然しこれら二つのものは全く一つのものゝ顯はれであり、一者の典雅は必ず他者の典雅を豫想し、規定するを考へることは尙多くの疑惑が絡む。更に詳言するならば、和銅、天平の造型的規準になつてゐる形象——就中幾何的圖形の鈎合——が、萬葉の基調を考へられたる五七調の基本情趣と同じものであるかに付いては疑惑甚だ群がるのである。五七調は鈍重、澁滞の詩律である。然し天平の諸圖形は甚だ平明であり、まことに典雅の本質を呈示してゐる。或は萬葉に於ける五七は既に七五化せる五七であるを云はれるかも知れない。第三句切れの歌は甚だ多いと思はれ、又實に壓倒的に多

いこも考へられる。然しさうであるならば、之れは五七三して誠に惑亂期であり、七五三しても一格を提示するまでに到つてゐないこも考へられる。上に見た如く典は法也であるにもかゝはらず、尙法三して提示されるものが見出されてゐない状態である。この意味に依れば萬葉必ずしも單純に典雅三云はれなくなる。かくて上に造型藝術の典雅に擬して萬葉を典雅に推したこは、少くも調の上に於て修正を必要とするこ考へられる。

萬葉は殆んど常に朴質、質實を以つて推されてゐる。もこより首肯される多くの點を持つのであるがこれも亦甚だ多くの疑を含む。例へばかりに萬葉の代表的詩人柿本人麻呂の作歌を取る。「近江荒都を過ぐ時柿本人麻呂作歌」の一節、「すめろぎの神の尊の、大宮はこゝこ聞けしも、大殿はこゝこ云へしも、霞立つ春日か霧れる、夏草か繁く成りぬる、百磯の大宮處、見れば悲しも」この一節に於て、「大宮はこゝこ聞けしも」「大殿はこゝこ云へしも」の二句は對句をなし「大宮」に對するに「大殿」を以つてし、「聞けしも」に對するに「云へしも」を以つてしてゐる。對句三しての對比性に於て甚だ悲藝術的であり、悲感興的である。要素三しての非對立性が全體をし、甚だ鈍いものにしてゐる。更に「霞立つ春日か霧れる」「夏草か繁く成りぬる」これも亦對句にして前こやゝ趣を異にしてゐるが、この對比、甚だ概念的である。荒都を過ぎし日の切々たる哀愁の目のあたりあるものから起つて來てゐる眞實性が乏しい。これらの手法、漢詩の影響に依るこ依らざるこに論なく、甚だ庸俗であり、又甜俗である。古拙三朴素の眞趣殆んど掬むに由なく、技巧を弄んで技巧の弊になづみ、潤飾を努めて眞情を假裝に葬る。推して典雅とするこ殆んど全く不可能な情趣である。この點に於ても亦萬葉を總括的に典雅に推したこは修正を要する。

かゝる修正を要するにしても、古雅並びに典雅を以つて許すべきもの、また甚だ多いのである。卷頭「籠もよ御籠持ち、掘串もよ御掘串持ち」の如き古雅の情まこに掬すべく、「玉刻春宇智の大野に馬竝めて朝踏ますらむその草深野」古にして典にかなふ。「磐代の濱松が枝を引き結び眞幸くあらばまたかへり見む」「家にあれば甕にもる飯を草枕旅にし

あれは椎の葉にもる」真情まことに切實であり、而も典雅の一態を離れない。又「鯨魚取淡海の海を、沖放けてこぎ來る船、邊附きてこぎ來る船、沖つ櫂痛くな撥ねそ、邊つ櫂甚くな撥ねそ、若草の夫の命の、思ふ鳥立つ」對句、藝術的對比をなして真情を強め、技巧、雅正を離れず、潤飾虛に溺れず、まことに典雅であるを許すことが出来るであらう。かくて様々な修正も、様々な選擇に於て、萬葉のあるものに古雅を典雅を許すことが出来るであらう。

一六

さて平安の歌、就中、古今集の基調をなすものは何か。かりに次の二詠を比較して見る

仁和のみかこみこにおはしましける時に人にわかな給ひける御うた

君が爲め春の野に出てゝわかなつむ我が衣手に雪はふりつゝ

これは古今集である。又殆んど同じやうな内容を歌へるものを萬葉集卷十に見出すことが出来る。

君がため山田のさはにゑぐつむ雪消の水にものすそぬれぬ

調から云つて前者は流暢であり、後者は緊密である。第三句、「わかなつむ」を「ゑぐつむ」の二つに於て「わかなつむ」の五字は三三の構成であり、「ゑぐつむ」は二三三云ふよりも二二一の構造である。この場合三は「のびやか」に律動の傾向を規定する。然し二は甚だ短く斷絶的に而も深く、云はゞ「つゝましやか」に律動を刻む。このことが後者を緊密にし、凝滞の姿にする。又第五句「雪はふりつゝ」を「ものすそぬれぬ」に於て、即ち終の句に於て、三四は「なだらか」に止り、四三は「けはしく」止る。かゝるここの生ずる理論的根據は別にして、少くも意識的實證はかゝる事實を提示してゐる。この相違が前者を全體として「のびやか」に動かし、後者を「つゝましやか」に刻みます。「のびやか」なるものは軽く淺く、「つゝましやか」なるものは重く深い。前者は輕快であるが、後者は重厚である。律動の

上から、かうした區別が規定される。

又發音の上からして「わかなつむ」は「なだらか」であり、「ゑづつむ」は詰屈であり、又「雪はふりつゝ」も「すそぬれぬ」に於ても同じ關係が認められる。「なだらかさ」にはその美はしさがあり、詰屈には又それとしての美はしがある。この點に於ても前者は軽く暢びやかであり、後者は重く詰るのである。

初めに雅の規範の意味を説明した場合、私は黄金截の例を挙げ、長邊短邊の差が小さくなるに従つて重厚となり、差が大きくなるに従つて輕快になることを述べた。今やこの短歌の二つに於ても重厚と輕快との別を見るべきである。かりに萬葉の重厚を典雅とするならば、古今の輕快は寧ろ優雅を以つて呼ぶべきであり、又時に纖雅と呼ぶことが出来るであらう。

すべて輕さ、柔らかさ、なだらかさを持つものは、往々官能的であり、肉感的である。この點に於て、古雅を以つて呼ばれる飛鳥藝術は超肉感的であり、出世間的であるが、典雅となり、優雅なるに従つて頗る肉感的であり、世間的であり、官能的であり、それは又實に肉的爛熟に連る。古雅、典雅、優雅の得失自らこの間に存在するを考へられる。

「君が爲め春の野に出てゝわかなつむ」と同巧のものを同じやうな調に求むならば次の二詠を挙げることが出来るであらう。

君がため春日の野への雪間わけけふの若葉をひこりつみつる

君が爲め衣のすそをぬらしつゝ春の野に出てつめるわか葉ぞ

二詠ともに想と調とに於て同想同調であるが、表現の「なごやかさ」に於て「雪はふりつゝ」の餘情に讓る。優雅の正態は依然として「我か衣手に雪はふりつゝ」を推すべきであらう。

古今、紀友則の

久かたの光のさけき春の日にしづ心なく花のちるらん

これも亦優雅の正脈を歩めるものであり、後撰の

打はへて春はさばかりのさけきを花の心や何いそぐらん

と想に於て同一であるが、前者は表現と餘情に於て優雅の眞髓を汲み、後者はやゝ説明に流れて餘情の流暢を缺く。優雅の致すべてかくの如きである。

一七

古今「春の歌にてよめる」、良峰宗貞

花の色は霞にこめてみせずとも香をだにぬすめ春の山風

これは優雅の趣を具へてはゐるが、構想に潤飾あり、技巧に曲折あつて率直ではない。主觀的潤飾の美はしさを特にいふものとして見て行かれる限り、比較的質實性をはなれざる優雅に比して寧ろ妍雅と云ふべきであらう。優は「やさしさ」であるが、妍は「うるはしさ」(麗)を配し、又「なまめかしさ」さへも含む。妍雅は殆んど麗である。古今、紀友則の一首

花の香を風のたよりにたぐへてぞ驚さそふしるべにはやる

前の「香をだにぬすめ」に比するならば潤飾さらに加はり、甚だ人爲的作意の盛られたるものであり、やゝ餘弊の認められるべきものがないでもないが、尙この種の他のものに比してさまで虚飾の邪趣に陥れりと云ふべきではない。これも亦平安、妍雅の一態と見るこゝが出来るであらう。

あさ緑糸よりかけてしら露を玉にもぬける春の柳か

又催馬樂の

青柳を片糸によりて鶯のぬふてふ笠は梅の花かさ

これらは巧技粉飾、あまりに過ぎて却つて雅趣を害ひ、妍、麗の態、やゝ甜俗の餘情を持つ。この時代に於ける藝術意識としては、さまざまの關係上、甜俗を感じなかつたかも知れないが、少くも現在我々の藝術的批判よりするならば、甚だ多く甜俗の性を帶ぶ云ふことが出来るであらう。古今調一般の忌避されるのも多くこの點にあることを言ふことが出来るであらう。

一八

雅が輕さ、柔さ、優しさの方向に進んで殆んどその極にあるものを妍雅とすれば、かゝる雅の態はも早や甚だ麗に接近する。麗は美好也。又「うるはし」、「うらゝか」であり、雅を正であるとし、規範的なものであるとするならば、柔らかさ、優しさに於て規範の「かたくるしさ」を稍離れた態である。典は上に見たやうに法であつて典雅は規準に従へる美はしさであるとしたが、茲に同じやうに典雅と云ふ一格を規定することが出来る。然し典雅は典雅に比して更に柔らかく、更に優しく、従つて典の法も甚だ「うらゝかさ」の方への傾向を示す。清麗、優麗、華麗、臻麗、艶麗等各一態であり、艶麗は殆んど麗の極限に近いものを呈示する。古今集の基調を雅の優しきものとするとすれば、新古今集のそれは雅と云ふよりも寧ろ麗を以つて呼ぶべきである。古今の優しさ、妍なり、やゝもすれば甜俗に陥りたりしを、潤飾を寫實に救つてある確實性を確立し、現實に立つて更に柔らかさ美はしさを徹底させる點に新古今の麗が成立するを考へられる。藤原秀能の

夕月夜汐みちくらし難波江の蘆の若葉をこゆる白波

優麗を以つて呼ぶべく、後徳大寺左大臣の

なごの海の霞の間よりながむれば入目をあらふおきつ白波

壯麗の致を掬むべく、式子内親王の

眺めつるけふは昔になりぬも軒端の梅は我を忘るな

婉麗の姿態である。情念の切實なるもの、藝術の正しさを破らず、しかもその美はしさを真情に深めてゐる。

あふ坂や梢の花をふくからにあらしぞ霞む關の杉村

これは技巧に飾る點も感ぜられるが尙華麗の一態であり、又艶麗である。

山高み嶺のあらしにちる花の月にあまきる明方の空

これも亦華麗の基調を離れない。然し麗の情趣も亦その極限に於て甜俗を含むも止むを得ない。例へば

花さそふひらの山風吹にけりこぎ行く船の跡みゆるまで

實景かくの如きこゝあり、寫實の眞であるにしても、かゝる實は却つて甚だ作意を含む。自然は偶然に作意已上の作意の態をなす。かゝる自然さ、かゝるものゝ描寫はたゞひ實事であるにしても、藝術的心情に於ては作意としての不快を伴ふ。この一首また巧偽に流れて甜さをそゝる。

風かよふねざめの袖の花の香にかをる枕の春の夜の夢

これも亦「あまさ」の餘弊を含む。麗も巧偽に潤飾し作意になつめは、その失、雅と同じである。

麗を其柔かさ、優しさ、うらゝかさの方面に更に徹底させるならば、こゝに爛なる情趣の一態が得られるであらう。

爛は明也であり、又熱過其度也であり、「あきらか」であり、「たゞる」であり、「腐敗すること」であり、「ちる」である。

詩經「明星有爛」の爛は明であり、爛々は燦然鮮明であり、爛然章明のかたちであり、燦爛また鮮明のかたちである。

煥爛、胸爛、共に爛の諸態である。

新古今、寂蓮の

くれて行く春のみなこはしらねぎも霞におつるうちの柴舟

麗にして又頗る胸爛の情趣を帶ぶ。同、俊成の

駒さめて猶水かはむ山吹の花の露そふるでの玉川

深み行く春もたけて山吹の花濃艶の情に咲ける玉川の奥、光、爛熟して色彩のすべてを飽和させてゐる姿、すでに「うらゝかさ」をさつて「あかるさ」「あざやかさ」「かゞやかしさ」である。この環境を思へば「花の露そふ」玉川の流れ、燦として胸爛であり、又煥爛を許すべきであらう。

爛熟は爛の極限であり、半ばは認せられ、半ば否認されるべきものを含む。

麗の正態を規準にし、柔かさ、優しさの方向に情趣の諸態を學ぶここに依つて、麗と爛とを得た。濃、艶又この間に絡んであるべきであらう。濃について唐宋詩醇は東坡の「梨花淡白柳深青、柳絮飛時花滿城、惆悵東欄一株雪、人生看得幾清明」を評して「濃至之情、偶於所見發露」と云つてゐるに依つて、その大體を知るべきである。又別に王維の「唯有相思似春色、江南江北送君歸」に對して「相送之情、隨春色所之、何其濃至」と見てゐるものもある。濃至の情趣を伺ふべきである。

一九

上來麗を規準として「柔らかさ」「優しさ」の方へ動いた情趣の諸態として麗、爛、その他を學んだのである。然し詳細に觀察するならば柔らかさへの方向は單にこの種のものに限られるのではない。柔らかさを持ちながら殆んどこ

らと相容れない性質を持つものがある。例へば清さか、明さか、素さか、閑さか、逸さか、淡さか云ふやうなものである。これらは雅を中心にして「堅さ」「嚴格さ」の方向にあるものでない限り、「柔らかさ」である。然し麗、爛の如く、「暖さ」の要素を持つのでなく、寧ろ「寒さ」を持ち、又麗、爛の如くある潤飾の重さがあるのではなく、單純性をあらはす「軽さ」がある。かくて「柔さ」への方向は二つに區分せられ「暖さ」又はある種の「重さ」へ動く傾向と、「寒さ」又は、ある種の「軽さ」へ動く方向とはそれである。後のものの諸態として、清、明、素、閑、逸、淡の外に尙、簡、潤、散、洒、蕭、直、等の諸態を擧げることが出来る。

これらの諸態の中、甚だ多く「暖かさ」を持ち、麗に近くして、而も麗の官能的「暖さ」を持たないものは「潤」である。潤は益也、溼也、漬也、澤也であり、又「うるほす」、「おだやか」、「やはらか」、「つや」、「うるはし」などの意である。秀潤、清潤、細潤等各その一格である。共に「つや」、「うるはしさ」ではあるが、麗の肉感的「暖かさ」を離れてゐる。「秋山秀潤、夏山鬱密」の評語、秋山を夏山に比して秀潤と呼んでゐる。明快にして「うるほひ」を持つのを特徴とする。

この傾向の代表的なものは清である。清は澄也、涼也、寒也、靜也、平也、純潔也、光鮮也、明也、明審也、和淨也であり、又「きよし」、「いさぎよし」、「しづか」、「すむ」、「さむし」、「すゞし」の義である。云はゞ輕重の軸に於て清は輕に屬し、暖寒の軸に於ては寒に屬し、明暗の軸に於ては明に屬し、單複の軸に於ては單に屬する。

淡、また甚だ清に似る。淡は薄味也である。漢書揚雄傳に「大味必淡」と云ふ。注に主味なきを謂ふと云つてゐる。特に固執する何ものもなき清虛である。古淡、簡淡、清淡、明淡、各その一格である。惲南田は「迂老幽澹の筆、余研思久くして猶未だ得ず」として幽澹の一格を認めてゐる。「雲林畫、天真澹簡」。澹簡の情趣、雲林の氣品に汲むべきであらう。

逸、この傾向の主要なるものであらう。逸は「のがる」であり、俗事の紛糾并びに低劣な情趣を去つて高處に「のがれ去れる」情趣である。清逸、閑逸、隱逸、神逸、各、一格である。隱逸は陶潛に於て殆んゞ代表的である。「采菊東籬下、悠然望南山」に於て常にその風格を慕はれてゐる。梁、鐘嶸は詩品の中に宋徵士陶潛を概評して次のやうに云つてゐる。「其源出於應璩、又協左思、風力文體、省靜殆無長語、篤意真古、辭興婉懷、每觀其文、想其人、德世歎其實直、致如懂言醉春酒、日暮天無雲、風華清靡、豈直爲田家語邪、古人隱逸詩人之宗也」。隱逸まことに陶潛の一體である。質直と春酒と天無雲と風華清靡と、隱逸の情趣を鮮明し、又よく逸の眞實を明かにしてゐる。

110

雅より柔かさの一面を探ぐることを一斷し、更に堅さの面を考察することにする。柔かさに二つの傾向を區別したやうに、堅さの面に於ても二つの傾向を識別することが甚だ適切であると思はれる。堅さに於て「暗く」又「重い」ものと、「明るく」又「軽い」ものの區別である。

堅さは黄金截を規準にして正方形へ近くここに絡む情趣である。従つてそれは常に「重く」「暗く」進むべきである。

壯重、崇高、幽玄、雄勁、寂寥等この傾向である。然しそれにもかゝらず、ある堅さを抱きながら、尙「輕さ」「明るさ」を失はない風格がある。例へば古、朴は甚だ淡、簡に似てはゐるが、質實の堅さがあり、緊密な畫の堅さが掬まれる。古の諸態なる沈古、閑古、渾古、古拙の如き柔らかさ云はうよりも、ある堅さであり、壯重の重さではなくして、淡簡の輕さである。清古、古淡、すべて輕さを標示する。朴も古と殆んゞ傾向を同じくしてゐる。素朴・簡朴、古朴、質朴、雅朴ともに未だ開かざる畫の堅さにして、素であり、簡であり、質であり、雅であり、ある明るさ輕さを標示する。飛鳥時代の藝術、その眞髓を古とし、朴とし、質としてゐる。若し雅を配するならば古雅と云ふべきで

あつて、典雅等の諸態、飛鳥を標示するものではない。古は未開の弱さを標示するのではなく、含蓄の力に内在的な實質を標示し、肉に溺れず、官能に惑はざる勁さを持つ。古勁の語、この間の機微を顯示してゐる。従つて古を藝術の稚態となすこと甚だ精神の眞に遠ざかることを考ふべきである。飛鳥の藝術、典雅、典麗の天平も具へざる一面を持つのはこれが爲めである。

二

雅が堅さへ動き、更に重さ、若しくは暗さを持つものは、遠、深、高、渾、雄、勁、沈、幽、凄、寂、微、宕、蕭、漫、等の諸態である。何れも重く、暗く、強いことを性質とする。

渾は盛也、大也、齊也であり、「おほひなり」、「すべて」、「ひこし」である。雄渾、秀渾、すべてこの一格である。雄大にして、壯重であり、すべてを包括して幽遠の致を具備する。遠は杳也であり、幽致崇高、甚だ渾に似る。高遠、深遠、平遠を三遠として各特殊の情を識別すること、遠の情趣を説く點に於て暗示的である。

雄、渾、遠、深等すべて大なるもの、就中空間的な大さに擬し、又象徴し得べき性質であるのに、寂はやゝ趣を別にして、空間的類推を離れ、暗さこそ重さこやゝ弱さを交へてその眞趣をなしてゐるやうである。靜寂、閑寂、幽寂、寂寥、何れも一格である。惲南田、子久を評するに太白の「落葉聚還散、寒鴉栖復驚」の句を以つてしてゐる。寂の情趣に於て遺憾なき表現である。芭蕉「枯枝」の句、又これに通ふ。東坡の涵虛亭に題せるもの「水軒花樹雨爭妍、秋月春風各自偏、惟有此亭無一物、坐觀萬景得天全」甚だ靜寂の境たるに似て尙眞の寂に徹せざる感がある。脱落の心境、空理を離るべきだからである。

寂に並んで蕭も亦似たる情趣である。蕭は「ものさびし」、「しづか」、「ふかし」である。雲林の一格、蕭散を以つて許さる。浮塵動かず、實質にして明快、まことに落葉の樹梢を通して蒼空を見る思ひである。岑參の山房春事、「梁園日

暮亂飛鴉、極目蕭條三兩家、庭樹不知人去盡、春來還發舊時花」美はしき春ながら限りなき「ものさびしさ」である。評家は「何等幽然」云ひ、又「不知、還發、多少婉轉」云ふ。幽蕭の一態である。

雲林の心境、蕭散に重ぬるに迷漫を以て呼べる。迷漫は渺茫の姿、漫は「あまねし」、「ひろし」、「はるけし」の諸義を持つべきである。東坡の、「却從塵外望塵中、無限樓臺煙雨濛、山水照人迷向背、只尋孤塔認西東」甚だ深かれざれども迷漫の姿にも比すべきであらうか。

荒率の一體、まことに性靈の深處を行くものであらうか。「癡翁畫……別有荒率蒼莽之氣則非學而至也。」荒は「みだる」、「さほし」、「くらし」、率は「さつぱりしたるこゝ」である。肉の軟懦不快に墮せず、荒獷粗惡の怪に入らず、高率にして而も天真を如實に標示するものであらう。

二二

これら諸情趣の精細なる分析は他日に譲り、上述せるすべての情趣を、最も簡單なる軸に従つてその位置を決定し、大體の性質を模索する便に供したいと思ふ。情趣のこゝ頗る理知の分別を脱離する。かゝるものを強て分析の對象とするこゝ甚だ難事中の至難事である。たゞこの茫漠たるものに向つて考察し理解のある規準を暗示し得らるゝならば分外的効果である。

感情は快と不快とを本質とする。然し藝術的情趣の諸態は、それらが藝術的である限り、要素感情の如何に拘はらず、快の方向にあると考へられる。従つてこれら情趣の方向を決定する軸として、快と不快とを定立しないこゝにする。かくしてヴァントの規定せる三方向の中、快不快軸を捨て、緊張、弛緩の軸と、興奮、沈靜の軸の二つを定立するであらう。更に心理學的には明確なる意義を具へてゐないかも知れないが、藝術批判の領域では甚だ普通である暖、寒の標準も一軸に加へ、又柔、硬をも一軸とし、更に尙、輕、重をも一軸に數へて見たいと思ふ。従つてこゝに、緊張弛緩軸、興奮沈靜軸、暖寒軸、柔硬軸、輕重軸の五軸に依つて藝術的情趣の位置附けを試みたいと思ふ。例へば雅は緊張弛緩軸に於ては緊張に屬し、興奮沈靜軸に於ては明瞭を缺き、暖寒軸に於ては暖に屬し、柔硬軸に於ては柔に屬し、輕重軸に於

ては重に屬する。かくて雅はやゝ緊張感を持ち、暖かさを持ち、一定の柔らかさを持ち、ある度の重さを持つものとして規定することが出来る。麗は寧ろ弛緩的であり、興奮的であり、この點に於て雅と麗とを別にし、暖と柔とに於て雅にまさる。これらの關係よりして雅と麗とを典型的に一應區別することが出来ると思はれる。かゝる分析がある正確さを持つならば、藝術の創作と鑑賞とに向つては、相當の援助を提示することが出来ると思はれる。尙圖中單線は要素の存在を定置し、複合線×は一層多量に存在することを示す。

第三類		第二類						第一類				
朴	古	逸	淡	明	素	清	潤	和	爛	麗	雅	
											/	緊張
	/	×	/		/	/	/	/	/	/		弛緩
				/					/	/		興奮
/	×	/	/			×						沈靜
								/	×	×	/	暖
/	×	/	/	/	/	/	/					寒
		/	/	/	/	/	/	/	×	×	/	柔
/	/											硬
/	/	/	/	/	/	×		/				輕
							/		/		/	重

第四類											類	
聖	壯	雄	遠	高	淒	深	蕭	寂	勁	渾	眞	
×	×	/	/	×		/			×	/		緊張
							/	/				弛緩
	/	/								/		興奮
/			/		/	/	×	×	/		/	沈靜
												暖
	/	/	/	/	/	/	×	×	/	/	/	寒
												柔
/	/	/	/	/	/	/	/	/	×	/	/	硬
												輕
×	/	×	/	/	/	×	/	/	/	×		重

表中、第一類は大體、「柔さ」を「暖さ」を通性とし、第二類は大體、「柔さ」を「寒さ」を通性とし、又甚だ多く「輕さ」を標示する。第三類は「硬さ」を「輕さ」を通性とし、第四類は「硬さ」を「重さ」を通性としてゐる。第一類と第三類とはやゝ對角線的の對立をなし、第二類と第四類、まだ對角線的である。第一類と第四類とは「重さ」に於てやゝ通ずるものがあり、第二類と第三類は「輕さ」に於て通ずるものがあるを考へられる。

就中、第一類は優美と呼ばるゝものゝ主流であり、第四類は崇高と呼ばるゝものゝ實質を提示する。優美は調和、協和より來る美であり、崇高は不協和より來る美であり、就中カントに於ては、感覺の有限性と理性の無限性の間に於ける抗爭感が崇高の風格を構成するを考へられてゐる。かの道德律と星空との森嚴性は無限を表示し、かゝる無限者への感覺的交渉が崇高の根源をなす。然しこれは結局一つの形而上學であり、正しい限り正しさを持つのであるが、意識性の真相、必ずしも常に形而上學的要請に合致するとは考へられぬであらう。畢竟、崇高性一般の主要なる意識的要素は緊張の感であり、嚴肅なる硬さの感であり、莊重なる重さの感である。それは多く寒さの感を含み、又沈靜の感を抱いてゐるを考へられる。

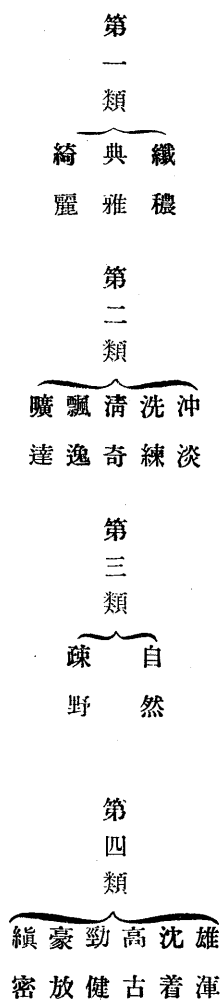
又美の一般形而上學的定義として、有限者中に於ける無限者の表示が考へられてゐる。換言するならば有限中に無限を見出すことである。この場合無限とは抑も何であるか。無限の形而上學の意味を探究することは後に譲り、こゝでは人間として實現し得らるゝ無限の眞髓として完全性を取るべきである。即ち無限とは完全に外ならぬ。完全に又二種が區別される。概念の上に於ける完全と意識自律性の満足に於ける完全とである。概念的完全も亦この場合の關心事ではない。藝術的者に於ける完全性は意識自律性の満足に萌し、我々現實の意識に於てその眞意を實現し得る具象的活動の完全性である。従つてこれは外への完全ではなく、内への完全であり、客觀者への關心を實質とする知力の完全性ではなく、自受享樂の情趣的完全である。かゝる完全性が上來見たる情趣の諸態として提示され、それらの諸態は、緊張、

弛緩等の軸に依つて測定され得ることを云ふに歸する。もつともこの測定は甚だ形式的であり、精神の質、就中人格的な綜合的質の機能を考察の外に於てゐるのであるが、少くとも情趣的活動の形式的方面に於ては、かゝる意識性を具備し、この種のものの以外に強いて不可思議體を表示する必然性の甚だ強からざるを感じしめられる。かりにありとするも、それも亦分析の對象たるべきであり、その晦澁はあまりに偉大なるが爲めではなく、甚だ微細に過ぐるが爲めに認識の識闕に上り得ないことを考ふべきである。約言するならば藝術の完全性は自識され得る完全性であり、意識そのものに取つて最も近い完全性であり、他の不完全性を規定し得る程直接にして根本的完全性であることを認容すべきである。

近代の藝術、主として第一類の情趣を求め、就中、雅よりも麗、麗よりも爛を求めて却つて頹廢の甜邪を實現しようとしてゐる。往々清、潤、素、明を求めようとするものもあるのであるが、根本の基調常に「甜さ」に動いて澄寒に進まず、軟懦自ら風格を破るが如き感を提示する。第三類の古、朴、眞、何れも近代の基調に背馳してゐるかである。眞は意の眞であつて、寫實の畦徑ではない。第四類の渾、勁、寂、遠等屢企圖せられるやうではあるが、官能の表面に拘束されて眞趣に徹し難く、渾、勁、深、遠、すべて暗猥に怪奇に陥る。これらすべて時代的基調に關聯すべきであつて、個々の作家に付いて是非すべきではない。

二三

司空圖、二十四詩品を數ふ。曰く雄渾、沖淡、纖穠、沈着、高古、典雅、洗煉、勁健、綺麗、自然、含蓄、豪放、精神、縝密、疎野、清奇、委曲、實境、悲慨、形容、超詣、飄逸、曠達、流動。これらの諸態、すべて情趣であるとするところは出來ぬかも知れない。然し多くは情趣を象徵する。試みにこれらのあるものを上の四類に配するならば、次の圖式をなすであらう。



詩趣并びに一般藝術の情趣、かゝる數種に規定すべきではないが、大體この種の何れかに密接な關係を有し、これを知るこゝ、各の情趣を知る上に於て甚だ便利であるを考へられる。

情趣の世界、知識的認識の區分を甚だ遠ざかる。従つてこれらの四類は一應の識別に過ぎない。かくて四類の各は他の一つと結合して一格をなす場合甚だしくない。やゝもすれば互ひに對置されるべき情趣が一つのものに具備される場合もあり、これに依つて藝術的眞を一層高きに實現するこゝさへ可能である。唐、釋皎然の詩式に六至を擧げてゐる。「至險而不僻、至奇而不差、至麗而自然、至苦而無跡、至近而意遠、至放而不迂。」至麗と自然と、必ずしも同じ軸にあらず。而もかゝる對立者を一者中に實現するこゝを究竟とする。至苦にして跡なきこゝ、至近にして意遠であるこゝ、至放にして迂ならざるこゝ、至險にして僻せず、至奇にして差はざるこゝ、すべてかゝる對立事を一者に融會して眞に判着するこゝ誠に藝術的情趣の骨髓であるを考へられる。

二四

殘されたる甚だ僅かを以つて私は最も重要な情趣の内容的規定のある略圖を描くべき義務を持つ。

藝術的情趣よりして忌憚せらるゝものは俗である。俗とは抑も何であるか。私は甚だ單純にこの場合俗を二種に分け

る。一つは利害關心に關するものであり、他は藝術的意識の低劣さに關係する。前者は藝術として他者を混入する弊であり、後者は藝術的純粹性に於て一定の飽和に達しない狀態である。「畦徑に落つ」云ひ、又「縱横の習氣」云ふ。これらは前者の俗に關聯すること多く、「軟儒」云ひ、「甜俗」云ひ、「豔猥にして爽かならず」云ひ、又「淫靡の積習」云ひと名けらるゝもの、多く後者の俗に關聯する。前者の俗に離るゝことは、意識そのものの本性に歸ることであり、自足の境地を自らの中に求むることであり、藝術的者の根源的規約である。俗を離れざることは外面の利害に拘束され、他者に蠱惑されて本性を欺罔するものであり、性靈の眞を離れて、従ふべからざるものに従ふ體である。東坡の題西林壁の詩、「橫看成嶺側成峰、遠近高低無一同、不識廬山眞面目、只緣身在此山中。」甚だ識別を脫落するが如きであるが畢竟、理脫であつて、眞脫でないと思はれる。評に「能作如是語、始是認取眞面目」云ひ、又「妙處不朽、度世無量」云ふも、尙脫落の眞を遠ざかり、理にかゝはり脫を弄んでゐる餘弊を免れない。自ら知れりとするもの、更に自ら知らずとするもの、共に識別の解脫ではない。熟を學んで熟ならざる憾である。

藝術としての道を歩みながら、純粹性を飽和せざるもの、こゝにこれを俗と呼ぶことが出来る。それは朴でもなく、素でもなく、簡でもなく、拙でもなく、全く意識本然の軌道に添はず、眞趣を邪趣に誤る。釋皎然また詩の六迷を掲ぐ。以虚誕而爲高古、以緩漫而爲冲澹、以錯用意而爲獨善、以詭怪而爲新奇、以爛熟而穩約、以氣少力弱而爲容易(詩式) 虚誕は高古に似てその眞趣を失ひ、緩漫、冲澹に似るも惰氣を帶びて軟懦に流れ、詭怪、新奇に似て昏氣を積み、又豔猥不快を醸す。爛熟、穩約に似るも正態をはなれ、氣少力弱、容易に似て格勤を缺く。すべて藝術的本源の眞を失ふ。すべて離脱すべき習俗に屬す。芥舟學書編は五俗を數ふ。格俗、韻俗、氣俗、筆俗、圖俗である。古人を學ばず、精意を出さざるを格俗と呼び、水墨渲染を用ゐる、筆墨の趣なきを韻俗と名け、筆意窒滯し、墨氣昏暗なるものを氣俗とし、俗師の指授になれ、平庸奇なきまゝに奇を衒ひ、主角を生んで狂態をなすものは筆俗であり、専ら諛頌繁華を取り、詩

料に入らざるものは圖俗である。俗の大體を知るべきであり、結局、藝術的純粹性に於て徹到し、飽和せざる状態である。

さて藝術的純粹性とは何か。それは意識の本性性であるが、これに精粗の別あり、高低の段階がある。精は粗に對して純であり、高は低に對して純である。然らば意識本然の精と高とは如何なる意味のものか。それは意識の内包的深さであり、純粹の意識的質に關係する。即ち深められたる意識は純であり、精であり、高である。深まること云ふことは内容の量的複雑ではない。單複にかゝらず意識性の質的な純化であること云ふより外に説明を許さないであらう。而もこのこの自識は人間的模案に依つて可能である。それは全人格的統一主體の内面を構成するものだからである。かくてかゝる純粹性は最初に掲けられた氣韻論に根據を見出すべきであり、その道程として董立宰の萬里と萬卷とを了解すべきである。正しき自然と人生との認識は正しき人格確定の重要な支柱の一つであり、又正しき性靈への指標である。詩式また詩の七徳の第一に識理を高擧してゐるのは偶然でない。

二五

上に規定せる情趣の形式的諸性能はすべて藝術的純粹性の深化に關係してのみ具象的意味を持つ。緊張と云ひ弛緩と云ふも、單に單純感情のそのみではなく、全人格の内面を構成せる性能の緊張であり、弛緩である。暖寒も、柔硬も、輕重もすべて全人格を確定してゐるものゝそれらである。切り離された感情のそれらではない。従つて具象的人格の内面よりするならば赤も興奮ではなく、青も沈靜ではない。感覺的輕さも千鈞の重さであり、官能の寒さも限りなき暖氣である。抽象的分析を意味附けるものは具象的純粹性であり、このものに關聯して具象的藝術の意を汲むべきである。詩品また詩の體を辨して十九字を擧げてゐる。直接氣韻のものもあり、氣韻の象徴をなすものもあり、又甚だ間接の

ものもある。然しそれらの大體を觀察すること、我々の結尾に向つて有益である。曰く「高、風韻切暢を高き曰ふ」云。風韻は蓋し純粹藝術性であり、人格本然の内性であり、暢は遠、長である。人格的純粹藝術性の遠く長くのびて低弱の情趣をはなれた姿であること考へられる。次に曰く、「逸、體格開放を逸き云ふ」云。開放は外面並びに低劣性からの自由にあり、遊化である。又「貞、放詞正直を貞き云ふ。」詞の雅正を規定す。「忠、危に臨んで變せず」内性の純粹を危うきに支持する體であり、「節、持節不改」は忠の持續形であり、「志、立志して改めず」純粹性の支持と進行であり、尙、「閒、情性疎野」であり、俗性よりの解放である。その他、氣、情、思、德等を舉示するが、要は内性の純粹を定立する姿であり、自らの進行であり、自守であり、遊化である。

上に掲げたる第一類の情趣、雅、麗、爛、和、これらの諸態、内性を調諧の間に楽しみ、遊化に浸つて自らを創造する姿であり、やゝもすれば肉性誘惑の危険に立つ。第二類、潤、清、素、明、逸、淡、すべて内性の造營ではあるが、俗情離脱の樂しさを帶べるが如く、第三類、古、朴、眞、各、自らを守つて他を知らざるの純を見るべく、第四類の渾、勁、高、深、遠、壯、聖の諸態、本然的なるものの精進に於て緊張に目覺め行く悅樂を含むが如きである。純粹なるものの遊化と脱離と自守と緊張との四態、人格的なるものの内性に於て甚だ根本的であり、藝術的情趣の多樣を綜括する規準の如きである。かの美き呼ばれ、崇高き呼ばれ、喜劇的、悲劇的、牧歌的なき呼ばる諸態、亦この四類に要約されるであらう。

二六

藝術的情趣に對する己上の略圖的な考察に依つて我々は左の諸項を了解するであらう。

一、各、藝術的情趣間に優劣があるべきではない。雅が麗に優るべきでもなく、寂が爛に劣る譯でもない。各の態に

於て、又各の傾向に於てその純を期し、その精を磨くべきである。

二、人はさまざまの情趣を了解し又要求する。四類の大別に於て、内性自體の遊化なる諸態も捨つべからざるものであり、不純なるものゝ脱離相に於て自己を造營することも缺くべからざるものであり、純粹なるものを自守して天真を成就することもまことに望ましき一路であり、又正しき遊化を深め、高遠なるものへの緊張の悦も願はしき一相である。かりに四類に區別されるにしても、内性本然の自然なる展開云ふ一事に歸着するからである。

三、藝術家も亦さまざまの情趣を創作する。然し眞の藝術家は人格の確立と共に特有なる典型的なるものを創造する。鑑賞も亦人格の成立に依つて特殊な情趣的傾向を愛好する。すべて個性の自由であり、人格成立の必然的歸趣である。

四、人格の確立は全經驗の綜合的統一である。それは正しき客觀的認識の礎定と共に、正しき性靈の本然に隨順する内觀の充足であり、悅樂である。正見にして正悟あり、正しき認識を規準にし、又實に善緣として、正しき性靈の創造が期待される。かの萬卷を讀み、萬里を行くことを機緣とする思想は、畢竟正しき認識に依つて性靈の創造を培はうとするものに外ならぬ。

五、作品並びに人格の優劣を決するものは精神的深さである。この場合深さは一情趣としての深さではなく、意識の内包的律動の深さである。従つて簡素なものも、平明なものも、内的純化の度に依つて深さが成立する。鬱密、必ずしも深ではなく、高簡、必ずしも淺ではない所以である。このことに於ても精神の内包的なるものゝ純化と、深化とを了解すべきである。

六、全生活の目的、全生命の目的は、かゝる内包的律動の深化を實現することにあり。知識的努力、意志的精進、すべてよき内性の深化を目的とする。そはそれは精神そのものゝ自足的なる眞を造營するからであり、自證の純淨を護るからである。

これらを要約するならば、よき藝術的情趣の創作を了解は、よき人であることであり、よき人たるには正しき知見とそれに妥當する實踐を必要とし、正しき知見は内に動く眞實なるものと、外に對する誤謬なき認識に依つて確定されるであらう。人間價値の全般に向つて、すべてよきものはかゝる要件を具備して始めて達成されるべきである。よきものゝ實現、さまざまの部門に亘つて多岐ではあるが、これらを可能ならしむる根本の樞機はたゞこの一理に歸するを考へられるであらう。

已上粗笨に亘りたる多くのものは、謹んで修正を他日に期すべきである。